



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Prochy doświadczenia w urnie pamięci : nad pudełkiem
"Nieszczęsnych" B.S. Johnsona.

Author: Tomasz Gruszczyk

Citation style: Gruszczyk Tomasz (2014). Prochy doświadczenia w urnie
pamięci : nad pudełkiem "Nieszczęsnych" B.S. Johnsona. W: M. Krakowiak,
A. Dębska-Kossakowska (red.), "Zobaczyć sens : studia o malarstwie,
literaturze i życiu" (S. 187-199). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu
Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja
ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach
niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci
(nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Tomasz Gruszczyk

Uniwersytet Śląski

Prochy doświadczenia w urnie pamięci Nad pudełkiem *Nieszczęsnych* B.S. Johnsona

Ja piszę prawdę w formie powieści.

B.S. Johnson

Gdyby pokusić się o zakreślenie obszaru twórczych zainteresowań B.S. Johnsona, o wskazanie stałych, powtarzalnych tematów jego utworów — zarówno prozatorskich, poetyckich, dramatycznych, jak i filmowych — to należałoby powiedzieć, że tym, co je spaja, jest pragnienie zamknięcia w dziele podmiotowego, indywidualnego doświadczenia. To ostatnie pojęcie — „doświadczenie” — rozumiem tu na sposób, który przedstawił swego czasu Ryszard Nycz, wykreślając w jego obrębie cztery główne pola semantyczne. „Doświadczyć” zatem to, po pierwsze, „poddąć próbie”, po drugie — „doznać”, „zaznać”, po trzecie — „dowieść”, „udowodnić”, po czwarte wreszcie — „oświadczyć”, „dać świadectwo”¹. Rozwijając nitkę etymologicznych znaczeń autor *O nowoczesności jako doświadczeniu* układa narrację (w sensie arystotelesowskim) mówiącą, iż

doświadczenie jest efektem „poddania się próbie”, narażającego na ryzyko nieprzewidywalnego kontaktu podmiotu ze światem, zachodzącego poprzez zmysłowe uczestnictwo („doznanie”) z pozycji widza, który zdobytą w ten sposób wiedzę („dowód” wynikający z „bycia przytomnym przy”), „oświadcza” — objawia, publicznie okazuje, także (lecz nie tylko) językowo utrwała oraz przekazuje — i zarazem sobą (własną tożsamością świadka) poświadcza (gwarantuje) jej prawdziwość. Tu dodać wypada, że świadek to nie tylko podmiot, ale także przedmiot (okaz, pamiątka, materialny dowód), uprzystępniają-

¹ R. NYCH: *O nowoczesności jako doświadczeniu*. W: *Nowoczesność jako doświadczenie*. Red. R. NYCH i A. ZEIDLER-JANISZEWSKA. Kraków 2006, s. 12.

cy, można powiedzieć najogólniej: przeszłość — teraźniejszości, tamtejszość — tutejszości, naturę — kulturze, cielesną materialność — duchowości².

Co wydaje się najistotniejsze w owej narracji, to wiązanie w jeden nierozzerwalny spłot zarówno wiedzy zdobytej na drodze poznania, rozumowego przyswojenia, jak i aintelektualnych doznań, przeżyć i emocji będących efektem psychocieleśnego kontaktu ze światem. Nie mniej ważne jest również podkreślanie podmiotowego, a więc subiektywnego wymiaru tak zdefiniowanego doświadczenia.

Twierdzą jednak, iż Nyczowa narracja, ukazując doświadczenie jako proces biegnący od zaznania przez pojęcie i przyswojenie aż do oświadczenia, jest niepełna. W tym układzie wydarzeń pominięte zostało to, które określić moglibyśmy mianem eksperymentu. Doświadczenie bowiem, jak informuje definicja słownikowa, to także próba, eksperyment, „wywoływanie lub odtwarzanie zjawiska w sztucznych warunkach”³. Dlaczego to takie ważne? Albowiem gdy mowa o literaturze, a zwłaszcza o interesującej mnie w tym miejscu prozie, owym zjawiskiem staje się samo doświadczenie jako indywidualne przeżywanie, odtwarzaniem zaś w sztucznych warunkach — literacka jego artykulacja. Innymi słowy: w tym polu semantycznym lokuje się kluczowe pytanie o możliwość przedstawienia tego, co jednostkowe i niepowtarzalne, tego, co uwewnętrznione w doświadczeniu za pomocą narzędzi zaczerpniętych ze wspólnego uniwersum (język, wyobrażenia, system pojęciowy⁴). Pytanie, co należy wyrażnie podkreślić, stawiane przez Johnsona nader często. Namysł nad tym problemem niekiedy wręcz przesłania w jego twórczości wszelkie inne kwestie. Od niego też powinniśmy zacząć.

„Zasadnicze znaczenie w historii powieści XX wieku ma fakt, że James Joyce w 1909 roku otworzył pierwsze kino w Dublinie”⁵ — tym zdaniem Johnson rozpoczyna szkic zatytułowany *Czy ty nie za wcześniej piszesz wspomnienia?*. To swego rodzaju pisarski *confiteor* autora *Nieszczęsnych* rozpatrującego na kilkunastu stronach, w jaki sposób rozwój nowych mediów w XX wieku przeobraził gatunek powieściowy i co z tego wynika dla współczesnego pisarza. Rozwój filmu i jego języka, argumentuje Johnson, nie tyle miał wzbogacić dwudziestowieczną powieść o nowe środki wyrazu, struktury narracyjne czy rozwiązania fabularne, ile ją drastycznie zubożyć. Kino przejęło bowiem część przywilejów i zadań powieści z tym najważniejszym, „zadaniem opowiadania” na czele i poczęło realizować je w sposób pełniejszy, bogatszy, bardziej atrak-

² Ibidem, s. 14.

³ *Doświadczenie*. W: *Uniwersalny słownik języka polskiego*. Red. S. DUBISZ. Warszawa 2003.

⁴ Zob. R. NYCZ: *Antropologia literatury, kulturowa teoria literatury, poetyka doświadczenia*. „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–50.

⁵ B.S. JOHNSON: *Czy ty nie za wcześniej piszesz wspomnienia?* Tłum. A. SKARBIŃSKA. „Literatura na Świecie” 1981, nr 8, s. 171.

cyjny dla odbiorcy zlaknionego dobrze opowiedzianej historii, spychając tym samym literaturę na margines kulturowej komunikacji.

Film — pisze Johnson — opowiada historię w sposób bardziej bezpośredni, w krótszym czasie i bardziej szczegółowo niż powieść; pewne cechy bohatera mogą być wyraźniej nakreślone i stale pokazywane widzowi (na przykład cechy charakterystyczne, jak: utykanie, blizna, szczególna brzydota lub uroda); żaden książkowy opis bitwy eskadry morskiej w czasie sztormu nie może konkurować z bitwą w dobrze zrobionym filmie; poza tym dla każdego by ktoś, kto chce po prostu poznać jakąś historię miał spędzać cały swój czas wolny przez tydzień lub przez kilka tygodni na czytaniu książki, skoro może poznać to samo, w wersji w pewnym sensie lepszej, w ciągu jednego wieczora w kinie?⁶

Jako pierwszy zdał sobie sprawę z tego faktu właśnie Joyce. Co ważniejsze jednak — dostrzegł nie tylko mocne strony kina, ale także jego słabości. Jeśli bowiem wynalazek braci Lumière świetnie nadawał się do przedstawiania historii, anegdoty, pokazywania rzeczy, postaci w działaniu, pośród innych ludzi, to pozostawał bezradny wobec faktu, że człowiek nie tylko działa w świecie, ale przede wszystkim postrzega, doznaje, czuje, myśli, pamięta — doświadcza właśnie.

Teza, którą stawia tu Johnson, głosi zatem, że wkroczenie filmu na terytoria dotychczas zajmowane przez literaturę i dokonujący się tym samym *anschluss* fabuły spowodował, że zainteresowania powieści powinny skoncentrować się wokół eksplikacji indywidualnej myśli. Pisze on:

Obecnie jedyną rzeczą, jaką powieściopisarz może uważać za swoją wyłączną własność, jest wnętrze jego czaszki — i to właśnie powinien badać, a nie prowadzić bitwę, którą musi przegrać⁷.

Joyce'owskie rozwinięcie i udoskonalenie monologu wewnętrznego postrzega się tu jako pierwszy, acz milowy krok na drodze do przywrócenia powieści należnego jej miejsca i funkcji, uczynienia z niej na powrót atrakcyjnego narzędzia poznania. Niestety, zauważa Johnson, szlakiem wytyczonym przez *Ulissesa* i *Finneganów tren* podążyło niewiele. Przygotowana przez niego lista obejmuje zaledwie kilka nazwisk brytyjskich pisarzy, którzy miast opowiadać historie — co dla autora *Nieszczęsnych* jest równoznaczne z opowiadaniem kłamstw — podjęli wysiłek zmierzenia się w swej twórczości z doświadczeniem życia w całej jego złożoności, przypadkowości i chaotyczności.

⁶ Ibidem, s. 171.

⁷ Ibidem, s. 172.

Życie i historia, prawda i fikcja. Dla Johnsona obie pary pojęć zbudowane są na radykalnym przeciwieństwie. Życie bowiem nie opowiada historii, fikcja zamyka drogę do prawdy. On zaś, rzecz jasna, pragnie mówić prawdę o życiu, o tym, co nie znajduje miejsca w dobrze skrojonej historii, bo jest „chaotyczne, płynne, przypadkowe; pozostawia miriady bez końca, nieuporządkowane”⁸. Deklaruje w pewnym miejscu:

W moich powieściach nie interesuje mnie opowiadanie kłamstw. Pożytecznym rozróżnieniem między literaturą a innym rodzajem pisarstwa jest dla mnie to, że literatura uczy czegoś prawdziwego o życiu — a jak można pokazać prawdę w fikcji? Te dwa terminy: „prawda” i „fikcja” są przeciwieństwami, więc prawda w fikcji jest niemożliwa⁹.

Dodaje jednak, że zawarcie prawdy w powieści nie jest niemożliwe, albowiem ta ostatnia nie oznacza fikcji:

Powieść jest formą w takim samym sensie jak sonet jest formą; w ramach tej formy można pisać prawdę albo fikcję. Ja piszę prawdę w formie powieści¹⁰.

Sprzymierzeńca i przewodnika w tak wytyczonej drodze twórczej odnajduje Johnson w Samuelu Beckettie, którego nazwisko zresztą otwiera wspomnianą listę. Wybór ten wydaje się oczywisty — wszak to autor *Molloya* wzbogacił dwudziestowieczną powieść zubożeniem fabuły i ograniczeniem aktywności literackich postaci do myślenia, pamiętania i mówienia. Jego bohaterowie-narratorzy dezerterują ze świata, by dotrzeć do siebie. Swe zapędy poznawcze kierują nie na zewnątrz, lecz w głąb świadomości, by tam odnaleźć to, co pozwala im mówić o sobie „ja”¹¹. Co równie istotne — z każdą kolejną powieścią Irlandczyka owo „ja” tekstowe coraz bardziej zbliżało się do „ja” empirycznego, wykazując tym samym cechy podmiotu sylleptycznego, a więc takiego, „który musi być rozumiany na dwa odmienne sposoby równocześnie: a mianowicie jako prawdziwy i jako zmyślony, [...] jako autentyczny i jako fikcyjno-powieściowy”¹². Beckett wkraczał do swoich tekstów stopniowo — wpierw była to obecność zaledwie sygnalizowana w imionach narratorów, potem zaś w ich aktywności piśmienniczej, co przekładało się na autotematyczność samych utworów. W *Nienazywalnym*, zamykającym trylogię powieściową, na którą składają się jeszcze *Molloy* i *Malone umiera*, ów głos autora staje się już całkiem wyraźny, wręcz dominujący. Dowodem niech będzie fragment, w którym nazywa on straconym

⁸ Ibidem, s. 173.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Zob. mój szkic nt. twórczości prozatorskiej Irlandczyka: *Beckett. Upadek i śmiech*. „Fraza” 2011, nr 3—4, s. 85—96.

¹² R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 1997, s. 108.

czas spędzony na wymyślaniu kolejnych fikcyjnych bohaterów — Murpnych, Molloyów, Malone'ów — i argumentuje to w ten sposób: „Nie ma nic, powiedzmy to wreszcie jasno, nic poza tym, co przydarza się mnie”¹³.

Przywołuję to zdanie, gdyż pojawia się ono również w przedmowie do *Alberta Angelo*, drugiej powieści w dorobku B.S. Johnsona. To w niej właśnie historia sfrustrowanego architekta zatrudnionego w jednej z londyńskich szkół jako nauczyciel zastępczy zostaje wpięty zakłócona, a następnie całkowicie zburzona interwencją autorskiego głosu, niemal wykrzykującego:

och pierdolić te wszystkie kłamstwa posłuchajcie tak naprawdę to próbuję pisać o pisaniu nie o tej całej architekturze próbuję coś powiedzieć o pisaniu o moim pisaniu ja jestem bohaterem chociaż co to za pusty termin więc moją główną postacią próbuję powiedzieć coś o sobie poprzez tego alberta architekta podczas gdy jaki jest sens zakrywania zakrywania ukrywania udawania że mogę cokolwiek powiedzieć poprzez niego znaczy się cokolwiek co chciałbym powiedzieć [...] próbuję coś powiedzieć nie opowiedzieć historyjkę opowiadanie historyjek to jest opowiadanie kłamstw a ja chcę powiedzieć prawdę o sobie o moim doświadczeniu o mojej prawdzie o mojej prawdzie w prawdzie rzeczywistości jak tutaj siedzę pisząc patrząc na plac Claremont próbując powiedzieć coś o pisaniu i jak nie ma żadnej rady na samotność na brak miłości...¹⁴

Ta część *Alberta Angelo* nosi tytuł *Rozpad*. Od tego miejsca czytelnik Johnsona rzeczywiście będzie miał do czynienia z rozpadem — nie tylko fabuły, historii, ale także formy, gatunku, tego, co zwykle uważać się za powieść. Ów rozpad czy też, jak mówił sam pisarz, „ciągły dialog z formą”, stanowi też konsekwencję takiego, a nie innego postrzegania rzeczywistości. Innymi słowy — nieustanne poszukiwania formalne dokonują się w imię dochowania jej wierności, a więc w imię realizmu. W przywoływanym już tu po wielokroć eseju Johnson notował:

Dzisiejsza rzeczywistość znacznie różni się od — powiedzmy — rzeczywistości dziewiętnastowiecznej. Wtedy można było wierzyć we wzory i w wieczność, ale dziś naszą rzeczywistość charakteryzuje to, że prawdopodobnie chaos jest najbardziej wiarygodnym wytłumaczeniem. [...] Nie można wprawdzie udowodnić, że wszystko jest chaosem, lecz z pewnością wszystko jest zmianą. Sam proces życia jest ciągłym wzrostem i upadkiem przy ogromnej różnorodności tempa. Zmiana jest warunkiem życia. Zamiast boleć nad tym, polować na chimery stabilizacji czy zmiany kierunku powinno się raczej objąć zmianę jako jedyne, co istnieje. Lub mogłoby istnieć¹⁵.

¹³ S. BECKETT: *Nienazywalne*; cyt. za: J. COE: *Życie w siedmiu powieściach*. Tłum. B. KUČAŁA. „Literatura na Świecie” 2008, nr 7—8, s. 87.

¹⁴ B.S. JOHNSON: *Albert Angelo*; cyt. za: J. COE: *Życie w siedmiu powieściach...*, s. 87.

¹⁵ B.S. JOHNSON: *Czy ty nie za wcześnie pisziesz wspomnienia?...*, s. 175—176.

Pragnienie opowiedzenia prawdy o własnym doświadczeniu, o własnej „prawdzie w prawdzie rzeczywistości” pociąga za sobą nieuchronnie konieczność... doświadczenia — w tym miejscu rozumianego jako próba, eksperyment.

Nieszczęśni — powieść, do której już w momencie publikacji w 1969 roku przylgnęła łaska „eksperymentalnej” — to dwadzieścia siedem luźnych, nienumerowanych (prócz pierwszej i ostatniej) składek tekstu umieszczonych w tekstowym pudełku. Zanim odpowiemy na pytanie, „czym jest ta powieść?”, musimy wpiery nakreślić pokrótce „o czym ona jest”.

Po pierwsze, jest to wyrastająca z autobiograficznego podłoża¹⁶ historia początkującego pisarza, który dorabiając jako reporter sportowy, przybywa do małego miasteczka w środkowej Anglii celem napisania relacji z meczu piłkarskiego. Po drugie, to opowieść o przyjaźni między narratorem-bohaterem a Tonym, młodym literaturoznawcą z miejscowego uniwersytetu, z którym swego czasu studiował i redagował pismo literackie. Ale nade wszystko jest to opowieść o doświadczeniu tracenia przyjaciela umierającego na raka mózgu i o pamięci o nim. Narracja rozwija się tu więc na dwu, jeśli nie trzech poziomach: pierwszy obejmuje obecne wydarzenia związane z ośmiogodzinnym pobytem w mieście, drugi — podróż w głąb pamięci celem przywołania i rekonstrukcji wypartej przeszłości, trzeci zaś stanowi swego rodzaju metanarrację, której tematem jest sam proces pracy ludzkiego umysłu: przypominania, kojarzenia, myślenia. Wszystkie trzy ujawniają się już w pierwszych zdaniach *Nieszczęsnych*:

Przecież ja znam to miasto! Tę zieloną halę dworcową, długą halę zaokrągloną na końcach, ten ironiczny rząd okien jakby w nawie głównej, brązowe kafelki, zielonkawe od spodu, te same ozdobne belki stropowe nie podtrzymujące niczego, nad głową, no jasne! Znam to miasto! Jak mogłem nie skojarzyć, kiedy powiedział Jedź i rób City w tym tygodniu, że to było właśnie to miasto? Tony.

Jego policzki ziemiste i zapadnięte wokół wystających kości, dziąsła wyschnięte, chybą, albo skurczone, każdy ząb sterczący osobno, kiedy otwierał usta w nienaturalnym ziewnięciu, tak, [...] usta zamykające się tylko wtedy, gdy sięgał po wodę ze szklanki przy łóżku, tym małżeńskim łóżku, w domu jego rodziców, parterowym, wodę albo sok cytrynowy, które musiał często popijać z powodu zastosowanej terapii i tego, co zrobiła z jego gruczołami, jak wykończyła je.

¹⁶ Na autobiograficzny wymiar powieści wskazują wszyscy współcześni komentatorzy twórczości Johnsona. Zob.: K. BAZARNIK: *Liberackie exegi monumentum* (uwagi na marginesie przekładu *Nieszczęsnych*). „Literatura na Świecie” 2008, nr 7—8, s. 244—255; IDEM: „*Nieszczęśni*” B.S. Johnsona. *Liberacka gra z przypadkiem*. Słowo od tłumaczki i redaktorki serii. W: B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. Tłum. K. BAZARNIK. Kraków 2008; J. COE: *Życie w siedmiu powieściach*. K. STAMIROWSKA: *Przedmowa*. W: B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*...

Jego.

Przecież znam to miasto! Umysł krąży wokół, na chybił trafił, nie przypomina sobie, od jednego momentu do drugiego, inne rzeczy się wypychają, umysłu¹⁷.

Stosowany konsekwentnie w całej powieści monolog wewnętrzny, który, jak powiada Michał Głowiński, ma na celu „dotarcie do niezracjonalizowanego toku świadomości”¹⁸ i, jak dodaje Edouard Dujardin, wyraża „myśl najintymniejszą, najbliższą nieświadomego, wcześniejszą od wszelkiej organizacji logicznej”¹⁹, stwarza efekt obcowania z autentycznym, indywidualnym doświadczeniem szukającym dopiero ujścia, kanału artykulacji. Ów efekt wzmacnia kaleka składnia, osobiwa interpunkcja, tudzież jej brak, a także światło między poszczególnymi akapitami, zdaniami, a nawet pojedynczymi słowami mające sygnalizować bądź to automatyczne następstwo skojarzeń myślowych, bądź luki w pamięci, bądź też taki poziom emocji, który uniemożliwia jakąkolwiek pracę intelektu.

W powyższym, otwierającym *Nieszczęsnych* fragmencie widok miasteczka, do którego przybywa bohater, szczegóły zabudowy dworca kolejowego, którą cechuje niespójność, tandetność wykonania i estetyczna niechłujność, ewokuje równie nieestetyczny obraz zdeformowanej i umęczonej przez chorobę i radioterapię twarzy Tony’ego. Jej wizerunki narrator będzie przywoływał po wielokroć. To w niej właśnie najpełniej uobecniał się będzie obraz procesu rozpadu fizycznego i psychicznego, umierania:

Całą jego chorobę dostrzegałem jedynie na twarzy, dlaczego miałbym widzieć coś więcej, teraz jego twarz zniknęła, [...] dlaczegożby miał się starać zachować pozory schludnego wyglądu, kiedy cały jego wygląd sypał się pod wpływem bólu zżerającego go od wewnątrz, pod wpływem tych tortur, tak, teraz naprawdę wyglądał jak ktoś, kto przeżył całe miesiące w bólu, w strachu, dla mnie²⁰.

Rozpad, chaos, przypadek. To one determinują *Nieszczęsnych* w każdym wymiarze. Przypadkiem przecież bohater trafia do tego właśnie miasta („Jedź i zrób City w tym tygodniu”), na karb przypadku należy zrzucić też odpowiedzialność za śmierć Tony’ego, a gorączkowe poszukiwanie uzasadnienia choroby, która przychodzi, zdawałoby się w najszcześniejszym okresie życia — zaraz po ślubie z June, tuż po obronie rozprawy doktorskiej i podjęciu obowiązków wykła-

¹⁷ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Pierwsze”, s. 3. Ze względu na szczególną budowę książki cytaty będą oznaczone początkowymi słowami fragmentu, z którego pochodzą, a następnie numerem strony.

¹⁸ M. GŁOWIŃSKI: *Narracja jako monolog wypowiedziany*. W: IDEM: *Narracje literackie i nie-literackie*. Kraków 1997, s. 86.

¹⁹ E. DUJARDIN: *Le Monologue intérieur*. Paris 1931, s. 59; cyt. za: M. GŁOWIŃSKI: *Narracja jako monolog wypowiedziany...*, s. 86.

²⁰ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Więc przyjechał do rodziców do Brighton...”, s. 2—3.

dowcy na lokalnym uniwersytecie, w przeddzień narodzin dziecka — uznać za bezsensowne:

Może musiał wierzyć, że istniała jakaś przyczyna, na rozum, musiał samego siebie przekonać jakimś logicznym rozumowaniem, zamiast wierzyć, że to był przypadek, zrządzenie losu, bez przyczyny, inaczej nie mógłby dalej żyć, nie miałby nadziei, choć to było bezsensowne [...] ²¹.

Przypadkowość zdarzeń, wypadków, a co za tym idzie, chaotyczność losów postaci, zarówno początkującego pisarza, jak i jego zmarłego przyjaciela, a zarazem życzliwego krytyka, znajduje swe odzwierciedlenie zarówno w narracji, jak i konstrukcji *Nieszczęsnych*, jej fizycznym, materialnym wymiarze.

Jeśli chodzi o narrację, to, jak zostało już wspomniane, zastosowana tu technika monologu wewnętrznego sprawia, że relacja z ośmiogodzinnego pobytu w miasteczku rodzinnym Tony'ego nieustannie zakłócana jest powracającą falą wspomnień wypadków sprzed kilku lat, co dodatkowo wzmacnia wrażenie przypadkowości i chaotyczności, mających determinować ludzkie istnienie. Mówiąc inaczej: wyrażane po wielokroć przez Johnsona przekonanie o chaosie i nieuporządkowaniu jako jedynej zasadzie organizującej rzeczywistość znajduje swe potwierdzenie i przedłużenie w narracyjnym odwzorowaniu pracy pamięci lub, szerzej, umysłu. Narrator raz po raz artykułuje tę myśl wprost:

Dla niego było zbyt trudne do uwierzenia, że nie ma żadnej przyczyny, nie dla mnie, to wszystko chaos, ja godzę się z tym, że taki jest świat, stan rzeczy, kondycja ludzka, tak, bezsensowne, bez celu jest to wszystko [...] ²².
[...] przeprowadzano z nim wywiady, czy jakoś tak, nie pamiętam, ale dlaczego właściwie miałbym pamiętać, nieważne, nic nie jest ważne, to wszystko chaos, pomyśl tylko o jego śmierci, dlaczego?
A dlaczego nie? ²³

I jeszcze:

Znowu się roztkliwiam, przeszłość jest zawsze taka roztkliwiająca, nieuchronnie, wszystko, co z nim związane, postrzegam teraz w świetle tego, co się stało później, jego powolnego rozpadu, jego śmierci. Fale przeszłości biją o brzeg linii obronnej na piaszczystej plaży mojej psychiki ²⁴.
Pamięć mnie zawodzi, w umyśle raz po raz dochodzi do zwarcia ²⁵.

²¹ Ibidem. „Właśnie kiedy wydawało się...”, s. 3.

²² Ibidem, s. 3.

²³ Ibidem. „Jego pies, czy pies jego rodziców...”, s. 3.

²⁴ Ibidem. „Miałem wówczas przyjemne mieszkanie...”, s. 3.

²⁵ Ibidem. „Potem wyprowadzili się do własnego domu...”, s. 5.

Powyższe fragmenty można odczytywać również jako autorefleksyjną meta-narrację, w której ujawnia się głos autora tłumaczącego się z decyzji zawarcia niniejszej powieści nie w materialnej formie kodeksu, lecz luźnych zszywek tekstu zamkniętych w pudełku. To dopatrywanie się, jeśli nie zgodności, to na pewno przenikania głosu narratorskiego i autorskiego wydaje się uprawomocnione z trzech powodów. Pierwszy to fakt, iż (jak zostało już nadmienione) opowiadana historia wyrasta z osobistych doświadczeń Johnsona, faktycznie zatrudnionego w czasie pisania *Nieszczęsnych* w redakcji „The Observera” na stanowisku reportera sportowego²⁶, rzeczywiście przyjaźniącego się z Tonym Tillinghamem, młodym literaturoznawcą zmarłym na raka po krótkiej chorobie. Drugi to zacieranie granicy między powieściową fikcją a rzeczywistymi wydarzeniami, co dokonuje się już po otwarciu pudełka, na którego dnie wklejona została „autentyczna” relacja z meczu City-United, jaką Johnson przygotował dla swego pisma, a której powstawanie przedstawione zostało w narracji²⁷. Na trzeci składają się te wypowiedzi narratora, w których mówi on o planach napisania powieści, tej powieści, którą czytelnik trzyma właśnie w dłoniach („tak, powiedziałem, to wszystko, co mam, cóż innego mógłbym zrobić, powiedziałem, ja to wszystko opiszę, stary”²⁸).

Ale właśnie, co tak naprawdę trzyma czytelnik w dłoniach? Jaki ma sens, czy w ogóle go ma, eksperyment z powieścią w formie luźnych kartek złożonych w pudełku? Na to ostatnie pytanie wstępnej odpowiedzi udzielić można, przywołując słowa samego Johnsona, który węgierskie tłumaczenie *Nieszczęsnych* wydane w tradycyjnej formie zszytego kodeksu skomentował w ten sposób:

To co z pewnością ominie węgierskich czytelników, to fizyczne odczucie rozpadu i kruchości tej powieści w jej oryginalnym formacie, stanowiące namacalną metaforę dla przypadkowej pracy umysłu²⁹.

Tłumaczka polskiej edycji (a zarazem redaktorka serii, w której ukazała się powieść), Katarzyna Bazarnik, także podkreśla ów metaforyczny zabieg, zaznaczając jednak, iż odnosi się on w „takim samym stopniu do fragmentaryczności i przypadkowości funkcjonowania pamięci, co fizycznego rozpadu umierającego ciała”³⁰, co czyni z *Nieszczęsnych* wzorcowy przykład dzieła liberackiego. Nie chcąc wdawać się w typologiczne, tudzież genologiczne rozważania, powiedzmy tylko za twórcą pojęcia „liberatura”, Zenonem Fajferem, że obejmuje ono te dzieła, w których „ze względu na jedność tekstu i przestrzeni zapisu, za in-

²⁶ Zob.: B.S. JOHNSON: *Czy ty nie za wcześniej piszesz wspomnienia?...*, s. 181.

²⁷ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Wydeptana murawa...”.

²⁸ Ibidem. „Więc przyjechał do rodziców do Brighton...”, s. 5—6.

²⁹ Cyt. za: K. BAZARNIK: *Liberatura: ikoniczne oka-leczenie literatury*. http://www.slideshare.net/mik_krakow/katarzyna-bazarnik-liberatura-ikoniczne-okaleczenie-literatury [5.05.2013].

³⁰ Ibidem.

herentną część świata przedstawionego należałoby uznać świat przedstawiający: książkę, a w przypadku krótszych utworów na przykład powierzchnię kartki”³¹. Za Wojciechem Kalagą dodać moglibyśmy jeszcze, że to, co jest istotą literatury, to „totalność dzieła w równej mierze angażująca semantykę tekstu i jego materię, stanowiące semiotyczną całość”³². Kalaga podkreślając grę materialności i sensu, woli jednak mówić o tekstach hybrydycznych.

O co jednak toczy się ta gra w przypadku *Nieszczęsnych*, zapytajmy wreszcie. Lub inaczej: jaki umysł ma na myśli Johnson?

Otóż treścią owej gry, tudzież spektaklu³³, którego aktywnym współuczestnikiem w trakcie lektury staje się odbiorca, jest powtarzanie doświadczenia traumatycznego. Innymi słowy: *Nieszczęsnych* odczytuję jako reprezentację pamięci traumatycznej, która, jak pisze LaCapra, „przenosi ze sobą do teraźniejszości i przyszłości doświadczenie, w ramach którego wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”³⁴.

Co istotne i warte podkreślenia: narrator Johnsona nie tyle opowiada o traumatycznym wydarzeniu³⁵, fakcie, który da się umiejscowić w określonym miejscu na osi czasu („Więc kiedy?”³⁶, pyta i przyznaje: „Odwiedziny mieszają mi się, błahe z istotnym, nasze życie z jego umieraniem”³⁷), co właśnie powtarza lub, lepiej, rozgrywa w działaniu doświadczenie, które „pozostaje nieuchwytnie, bowiem nie może ono zostać precyzyjnie zlokalizowane czy datowane i odnosi się do przeszłości, która nie przeminie — przeszłości, która z opóźnieniem nawiedza teraźniejszość i grozi zablokowaniem przyszłości”³⁸. Istotą owego *Erlebnis* (w znaczeniu, jakie temu pojęciu nadał Walter Benjamin³⁹) jest rozbitcie

³¹ Z. FAJFER: *Liberum veto? Komentarz do: Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*. W: *Tekst-tura: Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Red. M. DAWIDEK-GRYGLICKA. Kraków 2005, s. 19.

³² W. KALAGA: *Tekst hybrydyczny. Polifonie i aporie doświadczenia wizualnego*. W: *Kulturowe wizualizacje doświadczenia*. Red. W. BOLECKI, A. DZIADEK. Warszawa 2010, s. 77.

³³ „Lektura staje się spektaklem angażującym wszystkie własności spektakl cechujące: przestrzeń, czas, ciało, materialność, wizualność”, ibidem, s. 74.

³⁴ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. K. BOJARSKA. Kraków 2009, s. 76.

³⁵ Píše LaCapra: „Wydarzenie historycznej traumy jest punktowe i pozwala się datować. Należy do przeszłości”, ibidem, s. 76.

³⁶ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Właśnie kiedy wydawało się...”, s. 5.

³⁷ Ibidem. „Więc przyjechał do rodziców do Brighton...”, s. 5.

³⁸ D. LACAPRA: *Historia w okresie przejściowym...*, s. 76.

³⁹ Píše Richard Shusterman: „Na skutek fragmentaryzacji i szoków nowoczesnego życia, mechanicznej powtarzalności pracy przy taśmie i właściwego mass mediom chaotycznego zestawiania informacji oraz nieprzyzwoitej pogoni za sensacją, nasze bezpośrednie doświadczenie rzeczy nie stanowi już sensownej, spójnej całości, lecz raczej gęszcz fragmentarycznych, niezwiązanych ze sobą doznań — coś, co raczej jest po prostu przeżywane (*erlebt*), niż sensownie doświadczane. Benjamin opowiadał się miast tego za pojęciem doświadczenia (jako *Erfahrung*),

rozumienia oraz pochłonięcie przez emocje — nie tylko przez strach i ból, ale przede wszystkim przez dojmujące poczucie bezradności, bezsilności, co znajduje swój wyraz nie tylko w słowach, ale także w zabiegach typograficznych:

| | |
|---------------------------------------|---|
| Czy jakaś śmierć może mieć znaczenie? | Albo nie mieć |
| znaczenia? | Czy to właśnie te słowa, których da się użyć do |
| opisu śmierci? | Nie wiem, ja tylko czuję ten ból, |
| to boli ⁴⁰ . | |
| Jak mam ustalić jego | porządek, jego rozpad? ⁴¹ |

To ostatnie pytanie odnosi się tyleż do postaci Tony'ego i wydarzenia, jego śmierci, ile własnego doświadczenia, a na wyższym poziomie także do możliwej, właściwej i jak najwierniejszej ich reprezentacji.

W jednej ze swych późnych prac Roland Barthes pisał:

Bo jeśli za sprawą jakiejś przebiegłej dialektyki trzeba, aby w Tekście — niszczycielu każdego podmiotu — istniał podmiot do kochania, to jest on rozproszony, trochę jak popiół rzucony na wiatr po śmierci (motywowi urny i stelli, obiektom solidnym, zamkniętym, instruktorom przeznaczenia, przeciwstawiałyby się odłamki pamięci, erozja, która z minionego życia pozostawia ledwie kilka śladów)⁴².

Nie mam żadnych dowodów na to, że autor *Fragmentów dyskursu miłosnego* znał *Nieszczęśnych*, co wcale nie jest nieprawdopodobne⁴³, ale projekt „pisania prawdy w formie powieści” Johnsona i „przyjacielski powrót autora”⁴⁴ Barthes’a spotykają się w tym właśnie pudełku. Bo też Johnsonowe pisanie „prawdy o sobie o swoim doświadczeniu [...] o swojej prawdzie w prawdzie rzeczywistości” polega przede wszystkim na rozpoznaniu własnego doświadczenia nie jako spójnej wiedzy, mądrości osadzonej w biograficznej ciągłości, ale jako prochów wypełniających urnę pamięci⁴⁵. Prochów, które można jedynie przesywać do kartonowego pudełka i jako takie właśnie w nim je zamknąć. Ten gest ma bar-

które wymaga zapośredniczonego, kumulującego się wraz z upływem czasu nagromadzenia spójnej, przekazywalnej mądrości, choć wątpię, czy można to osiągnąć w nowoczesnym społeczeństwie”. R. SHUSTERMAN: *O końcu i celu doświadczenia estetycznego*. Tłum. W. MAŁECKI. „Er(r)go” 2006, nr 12, s. 128.

⁴⁰ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Ostatnie”, s. 7.

⁴¹ Ibidem. „Pierwsze”, s. 6.

⁴² R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*. Tłum. R. LIS. Warszawa 1996, s. 11.

⁴³ *Nieszczęśni* ukazali się po raz pierwszy w 1969 roku (wyd. Panther we współpracy z Secker & Warburg), *Sade, Fourier, Loyola* Barthes’a, z którego pochodzi powyższy fragment, w 1971 roku.

⁴⁴ R. BARTHES: *Sade, Fourier, Loyola*, s. 10.

⁴⁵ Z czym koresponduje zdanie Barthes’a, piszącego, iż „autor, który wychodzi ze swego tekstu i wchodzi w nasze życie, nie posiada spójności; [...] to nie osoba [...], to ciało”, ibidem.

dzo ważny wymiar etyczny. Nie służy bowiem przepracowaniu doświadczenia, zintegrowaniu go, a następnie wykroczeniu poza nie ku możliwej przyszłości, lecz ocaleniu w całej jego niespójności.

Ostatnie zdanie *Nieszczęsnych* brzmi:

Nie to, jak umarł, nie to, na co umarł, nawet mniej to, dlaczego umarł, jest dla mnie istotne, tylko fakt, że umarł naprawdę, że nie żyje, jest ważny: utracony dla mnie, dla nas⁴⁶

Tak, bez kropki.

I jeszcze jedno, już na sam koniec.

Zastanawia mnie owo „dla mnie, dla nas” w ostatnim zdaniu. Odnosi się ono w pierwszym rzędzie, co oczywiste, do narratora oraz innych postaci pojawiających się na kartach *Nieszczęsnych* — żony i synka Tony’ego, jego rodziców, wreszcie rodziny narratora. Ale, śmiem twierdzić, że w polu tego „my” umieszczony został także czytelnik, ten, przed którym odgrywa się traumatyczne doświadczenie. Sam przecież już gest wyjęcia pliku zszywek z pudełka, rozłożenie ich na biurku, ustalenie (bądź też nie) kolejności ich czytania angażuje aktywność odbiorcy w ów proces i eliminuje ten chłodny dystans, jaki zwykle towarzyszy lekturze. Jeśli uznać tekst za uporządkowane (w przypadku dzieła Johnsona — specyficznie uporządkowane) doświadczenie, formę jego utrwalenia, to lektura tekstu także staje się doświadczeniem polegającym tyle na racjonalnej analizie struktury wypowiedzi, rekonstrukcji zawartego w niej światopoglądu, ile na identyfikacji z tekstem oraz zaangażowaniu emocjonalnym. W komentarzu do emotywno-semiotycznej koncepcji lektury Julii Kristevej Michał Paweł Markowski pisał swego czasu:

Najtrafniejsza lektura nie rządzi się prawem odpowiedniości (dyskursu analitycznego do obiektywnego sensu) lub prawdziwości (prawda jako zgodność sądów z przedmiotem), lecz prawem jednostkowego zaangażowania, w którym czytelnik sam stawia na szali własną podmiotowość. Tekst literacki nie jest wówczas przedmiotem do rozszyfrowania, lecz pobudką do afektywnej pracy, której ostatecznym celem jest poszerzenie granic własnej podmiotowości⁴⁷.

Taka lektura — będąca doświadczeniem, które należy rozumieć jako spotkanie bądź przeżywanie czegoś, bycie narażonym na coś lub przez coś zmienionym⁴⁸

⁴⁶ B.S. JOHNSON: *Nieszczęśni*. „Ostatnie”, s. 9.

⁴⁷ M.P. MARKOWSKI: *Przygoda ciała i znaków. Wprowadzenie do pism Julii Kristevej*. W: J. KRISTEVA: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. MARKOWSKI, R. RYZYŃSKI. Kraków 2007, s. XLI.

⁴⁸ Zob.: D. ATTRIDGE: *Jednostkowość literatury*. Tłum. P. MOŚCICKI. Kraków 2007, s. 36.

— czyni z czytelnika nie tylko współuczestnika dezorientującego, wyprowadzającego poza ramy sensu doświadczenia, ale przede wszystkim powiernika. Tego, na którego ręce złożona została urna *Nieszczęśnych*, tego, na którym ciąży obowiązek opieki nad tym, co ona zawiera, i świadczenia o tym.

Co niniejszym właśnie czynię.

Tomasz Gruszczyk

The Ashes of Experience in the Urn of Memory Over the Box of “The Unfortunates” by B.S. Johnson

Summary

In the article, the author discusses the artistic output of B.S. Johnson and he suggests that the writer's desire to confine his subjective experience to the work of art seems to be the common element of his novels. As a heir of Joycean and Beckettian literary traditions, Johnson declares that the only chance for literature — pushed to the margins of cultural communication by the cinema — is to present everything that is individual and unique; everything that is internalised in one's personal experience. This claim for the explication of an individual thought in the pages of a novel comes to the fore in “The Unfortunates”. The form of separate pages placed in a box (an element of liberature) is perceived here as a reflection of the random activeness of the mind and memory. Simultaneously, it illustrates the described experience in its whole chaotic and incoherent form. Moreover, it allows the readers to reduce the distance which usually exists between them and the book, so that not only can they become its witnesses but also its confidants.

Томаш Грущик

Прах опыта в урне памяти Над коробкой „Несчастных” Б.С. Джонсона

Резюме

В эссе говорится о творчестве Б.С. Джонсона и указывается, что объединяющим звеном его прозаических произведений является жажда заключить в нем субъектный опыт, ибо Джонсон, наследник традиций Джойса и Беккета, единственный шанс для литературы — отодвинутой кинематографом на поля культурной коммуникации — видит в представлении того, что единично и неповторимо, того, что содержит в себе опыт. Данный постулат романной экспликации индивидуальной мысли сильнее всего слышится в «Несчастных». Литературная форма свободных записок, сложенных в ящик, воспринимается здесь как отражение случайной работы ума и памяти и одновременно передает данный опыт во всей его разрозненности и хаосе, позволяя читателю преодолеть дистанцию, которая обычно сопровождает чтение, тем самым превращая его не только в свидетеля, но также в поверенное лицо.

